



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 85-124


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 19 MAR 2025 – ACEPTACIÓN 07 MAY 2025

Tres reelaboraciones mexicanas de *Antígona* como estrategia de lucha contra el silenciamiento de los horrores de la guerra contra el narco durante el sexenio de Calderón (2006-2012)

Three Mexican Reimaginings of Antigone as a Strategy to Resist the Silencing of the Horrors of the Drug War During Calderón's Presidency (2006–2012)

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.016>

Francisco Gutiérrez Silva

Universidad de Los Andes

Chile

fgutierrezsilva@miuandes.cl

 <https://orcid.org/0009-0008-8639-1968>

Resumen

El presente artículo analiza tres reelaboraciones mexicanas de la tragedia *Antígona* de Sófocles, escritas durante la guerra contra el narcotráfico en el sexenio de Felipe Calderón (2006–2012), un periodo marcado por una violencia generalizada que dejó a miles de personas asesinadas o desaparecidas. Las obras examinadas son: *Antígona González* de Sara Uribe (2012), *Usted está aquí* de Bárbara Colio, y *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Yncán (ambas de 2009). El trabajo inicia con una contextualización general del periodo histórico, y posteriormente profundiza en aspectos específicos de la violencia y sus consecuencias, tal como se integran en cada una de las obras. A continuación, se analizan las dimensiones de la tragedia que son recuperadas y transformadas en estas reelaboraciones, particularmente en relación con los personajes de Antígona, Creonte e

Ismene. El análisis se centra en cómo, en las tres versiones, se escenifican luchas protagonizadas por “Antígonas” que resisten el silenciamiento impuesto por “Isemenes” y se enfrentan a figuras autoritarias como los “Creontes”. Este estudio sostiene que las dramaturgas recurren a *Antígona* como una estrategia para aproximarse, denunciar y reflexionar sobre una de las crisis humanitarias más significativas de América Latina en el siglo XXI.

Palabras clave: *Antígona*, reelaboraciones, teatro contemporáneo, silenciamiento, violencia

Abstract

The present article analyzes three Mexican reimaginings of Sophocles’ tragedy *Antigone*, written during the drug war under President Calderón’s administration (2006–2012) —a period marked by widespread violence that resulted in the murder or disappearance of thousands of Mexicans. The works examined are: *Antígona González* by Sara Uribe (2012), *Usted está aquí* by Bárbara Colio, and *Podrías llamarte Antígona* by Gabriela Yncán (both from 2009). The paper begins by presenting a general overview of the historical context, followed by an exploration of specific manifestations of violence and the consequences of the war, as integrated into each play. It then analyzes how elements of the original tragedy are recovered and transformed in these reimaginings, particularly through the reconfiguration of the characters Antigone, Creon, and Ismene. The analysis focuses on how, in these three adaptations, struggles are dramatized through “Antigones” who resist the silencing roles of “Ismenes” and confront the authoritarian figures of “Creons.” This study argues that the playwrights draw upon *Antigone* as a strategic framework to engage with, denounce, and reflect on one of the most significant humanitarian crises in twenty-first-century Latin America.

Keywords: *Antigone*, reimaginings, contemporary theater, silencing, violence

El presente artículo se dedica al análisis de tres *reelaboraciones* de la tragedia *Antígona* producidas en México durante el sexenio de Calderón (2006-2012). Estas obras son *Antígona González* de Sara Uribe (2012), *Usted está aquí* de Bárbara Colio, y *Podrías llamarte Antígona* de Gabriela Yncán (ambas de 2009). Leeremos las tres obras considerando la forma en particular en que cada una de ellas reelabora el texto clásico para intentar abordar un escenario de horror derivado de la guerra contra el narcotráfico.

En ese sentido, las tres obras, a nuestro juicio, luchan contra el silenciamiento de los crímenes y vejámenes cometidos en dicha época y constituyen en sí mismas un acto de apelación a la audiencia y un documento de la memoria histórica del país.

Al revisar el numeroso corpus de reelaboraciones de *Antígona* en Latinoamérica¹, podemos encontrarnos con contextos específicos que parecen ser particularmente propicios para la utilización de esta tragedia o, dicho de otro modo, momentos de crisis² —políticas, humanitarias— que hacen *necesaria* la búsqueda de referentes literarios para visibilizar, denunciar, reflexionar o interpretar un momento o hecho histórico. Un ejemplo concreto de aquello son las numerosas reelaboraciones de Antígonas escritas y estrenadas en el Cono Sur y que se relacionan directamente con la denuncia de las desapariciones forzadas acaecidas durante las dictaduras y que, al mismo tiempo, invitan a una reflexión sobre los procesos de *recuperación* de la democracia que cada país experimentó³.

En ese sentido, la guerra contra el narco en pleno siglo XXI en México y Colombia se ha transformado en otro contexto en el que se ha insistido en el uso de la tragedia de Sófocles. En ambos países se han suscitado sendas crisis sociales debido al narcoterrorismo acompañado de una respuesta negligente y criminal del Estado para combatirlo, lo cual ha dejado un saldo de miles de víctimas civiles tanto en ejecuciones sumarias como en desapariciones forzadas. En el caso particular de México, el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa marca un aumento abrupto de la violencia y de las víctimas civiles, las cuales, en tan solo seis años, duplicaron la suma de los asesinados durante las tres dictaduras del Cono Sur. Lo anterior produjo la aparición de movimientos sociales de denuncia, informes que

¹ Sobre este corpus resulta especialmente valioso el libro *Antígona: una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci y *Antígonas Writing from Latin America* (2023) de Moira Fradinger.

² Al respecto Alenka Zupancic sostiene que *Antígona* de Sófocles emerge en los escenarios ya sea reescrita o interpretada —diremos nosotros, reelaborada— cada vez que hay una crisis en el tejido de una sociedad (2023, p.12).

³ Ejemplos de lo anterior pueden ser las obras chilenas *Antígona historia de objetos perdidos* (2002) de Daniela Cápona, *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.* (2006) de Ana López; las argentinas *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, *Antígona la necia* (1998) de Valeria Folini, *Antígona no* (2003) de Yamila Grandi, *Antígona: linaje de hembras* (2005) de Jorge Huertas y la uruguaya *Antígona oriental* (2012) de Marianela Morena entre otras.

documentaron la barbarie y el trabajo de diversos artistas que, por medio de sus obras, denunciaron e intentaron pensar este *escenario de muerte*. Uno de estos actores culturales fueron los y las dramaturgas, en cuyas obras buscaron *representar*, de distintas formas, las historias de las víctimas. En ese sentido, el uso de la tragedia de Sófocles se vuelve una de las maneras de abordar, visibilizar y pensar su contexto⁴.

Para desarrollar nuestro análisis, iniciaremos realizando una contextualización general del período histórico, para luego profundizar en hechos históricos concretos de la época que son elaborados por las tres dramaturgas como materiales que se combinan con el argumento y los personajes de la tragedia. Posteriormente, nos detendremos en las dimensiones de la tragedia de Sófocles que son recuperadas y transformadas en las obras, centrándonos en la construcción de los personajes de Antígona, Creonte e Ismene. El análisis, de esta forma, abordará cómo cada una de estas reelaboraciones de la tragedia escenifica la lucha de figuras femeninas que resisten el *silenciamiento* impuesto por la sociedad enfrentándose a figuras de autoridad, con distintas derivas tales como su degradación moral, el sacrificio o la disolución del tejido social. Hacia el final del trabajo concluiremos patentizando tres aspectos que nos parecen centrales a partir de sus características formales y el desarrollo de sus argumentos: en primer lugar, consideraremos que la combinación de hechos históricos constatables del sexenio de Calderón con el argumento de la tragedia permite una aproximación estratégica hacia el horror. Un segundo aspecto común de las piezas es su potencial político contra el silenciamiento que no se agota en la tematización de un conflicto social, sino que en las tres piezas existen dispositivos vinculados a presentarlas como obras que se instalan directamente como una manifestación pública en contra de los crímenes, la impunidad y el olvido. Finalmente, tanto el uso de la tragedia como los finales abiertos y apelativos de las obras ponen el foco en que los crímenes y la violencia obedecen tanto a una situación que

⁴ De hecho, durante este sexenio se estrenaron –al menos– cinco reelaboraciones de Antígona si sumamos a las tres que analizaremos la pieza *Antígona narración en rojo y negro* de Luis Sarlinga del 2009 que se basa en la versión peruana de José Watanabe y la *Antígona rápida y furiosa* de Julia Arnaut del 2012 que evoca a la pieza de Gambaro.

cuenta con antecedentes remotos y que no se concluye con la caída de Creonte.

Felipe Calderón pensando desde Creonte

La tragedia de Sófocles inicia con Antígona conversando con su hermana Ismene luego de que ha finalizado el asedio a Tebas. Se infiere que antes Antígona ha escuchado la determinación de Creonte sobre el cuerpo de su hermano Polinices. La ciudad se encuentra en un momento de celebración por la victoria, pero también de gran inestabilidad política, puesto que los dos herederos al trono han muerto en un mutuo asesinato fratricida, generando una vacancia en el poder. Creonte, por su parte, convoca a los ancianos tebanos. Ellos han sido los que acompañaron años atrás a Layo antes de ser asesinado, a Edipo luego caído en desgracia y a Eteocles muerto en defensa de la ciudad. Ante ellos despliega un extenso discurso político que busca reflexionar sobre el correcto ejercicio del poder y en el que se autoconfigura como un líder justo.

En la concepción del gobierno que plantea Creonte, el individuo debe estar subordinado a los intereses de la colectividad y, por lo tanto, quien atente contra la ciudad debe ser castigado con severidad. Con el fin de demostrar que es un gobernante recto, fiel a su palabra, realiza la proclama en la que honra la muerte de su sobrino Eteocles y condena a Polinices a no recibir los ritos fúnebres, dejando que su cuerpo quede expuesto y mancillado a la vista de todos. Junto con esto declara que cualquiera que se atreva a desobedecer esta norma será castigado con la muerte. Este pasaje —que va desde el verso 162 hasta 211— puede leerse como su discurso de instalación, necesario ante el caos de la guerra y la destrucción de la línea de sucesión. Sin embargo, la tragedia de Sófocles desarrolla cómo su búsqueda por restaurar el orden entra en pugna con su sobrina, quien no puede tolerar que su hermano Polinices no reciba siquiera sepultura y, como lo explica largamente, se ve obligada a desobedecer el mandato de su tío.

Presentando aquello cabría preguntarse: ¿por qué el argumento de *Antígona* puede relacionarse con lo sucedido en México durante el mandato de Felipe Calderón Fournier? Una pista de aquello nos la da un

iluminador artículo de Israel Cervantes Porrúa que lee e interpreta la presidencia de Calderón como un *drama* o un arco de desarrollo en el que un líder que se configura como salvífico se transforma en el villano cuando sus políticas de guerra terminan afectando a ciudadanos inocentes (2017, p. 307).

Todo inicia el 2006 cuando Felipe Calderón accedió a la primera magistratura de México tras una elección que algunos han calificado como fraudulenta (Galicia, 2023, p. 6). Lo anterior debido a la reñida votación que enfrentó a Calderón (Partido Acción Nacional) y Andrés Manuel López Obrador (Partido de la Revolución Democrática). La distancia entre ambos candidatos fue de solo 243.934 votos —Calderón obtuvo un 35.89% y AMLO un 35.31%— a esto se le suma que el conteo en un primer momento le daba la ventaja al candidato del PRD y sobre el final Calderón logró una remontada que generó las suspicacias de la oposición quienes no reconocieron la derrota y convocaron a la protesta ciudadana (Del Pozo, 2009, p. 286). La elección del 2006 pasó a la historia de México no solo por ser una de las más estrechas, sino también debido a que es considerada una de las más sucias (Valdez-Zepeda, 2007, p. 15). La campaña sucia incluyó *spots* en los que se señalaba a AMLO como un *peligro para México*⁵. Del mismo modo el entonces presidente Vicente Fox utilizó sus alocuciones públicas para reforzar las ideas negativas sobre Obrador (Valdez-Zepeda, 2007, p. 15). Las investigaciones posteriores a la elección suelen considerar que fue tanto este tipo de campaña como la falta de estrategia de AMLO para contrarrestarla uno de los factores claves de su derrota por sobre un fraude en el conteo de los votos (Valdez-Zepeda, 2007, p. 26). Cabe considerar, por ejemplo, el análisis estadístico realizado por Javier Aparicio en el que concluye que pese a que el oficialismo movilizó más representantes por casilla⁶ y que existieron incongruencias en los números, esto se debió a errores humanos no dolosos que, si bien no habrían sido

⁵ Se repetía insistentemente que en el caso de una victoria de AMLO los mexicanos perderían el empleo, la casa y hasta el auto, sobreviniendo una crisis económica de magnitudes mayores, además de compararlo con Hugo Chávez. AMLO por su parte no fue capaz de desarticular esta campaña del miedo (Valdez-Zepeda, 2007, p.16).

⁶ Estos representantes posicionados en mesas claves cumplen el rol de defender o impugnar votos ambiguos que resultan valiosos en una elección reñida.

determinantes en el resultado de la elección, motivaron al país a revisar y renovar el sistema de conteo de votos (2009, p.242). Con todo fue una elección que generó y sigue generando debate sobre su confiabilidad⁷, y que *debilitó* o lesionó de entrada la figura presidencial.

La estrategia de Calderón ante este inicio *turbulento* de su mandato fue declarar mediáticamente una guerra contra el narcotráfico. Cervantes Porrúa (2017, p. 319) analiza esta declaración como una performance cultural en la que el presidente intentó demostrar su carácter y construir una narrativa en la que se presentaba a sí mismo como un político-cruzado, llevando a cabo un proyecto de *saneamiento* de una sociedad enferma por el narcotráfico a través de la guerra. Si bien el narcotráfico y la violencia asociada constituyen un fenómeno y problema evidente de la sociedad mexicana, su naturaleza responde a problemáticas multifactoriales que no se resuelven solamente mediante el enfrentamiento armado. Esto explica, en parte, la gran cantidad de jóvenes que hoy en día continúan enrolándose en las filas del narcotráfico ante la falta de oportunidades, el abandono institucional, la pérdida de cohesión social y la percepción de que esta es una vía rápida y sencilla para lograr ascenso social y económico (Salcedo, 2023, p. 156). En ese sentido, el despliegue mediático, simbólico y efectivo de los militares en las calles generó, en primer lugar, un escenario de guerra con miles de desplazados, así como una respuesta violenta del narcotráfico, que se manifestó a través de una serie de narcomensajes o performances de violencia, en los que cuerpos desmembrados ocuparon el espacio público (Cervantes Porrúa, 2017, p. 321).

La llamada guerra contra el narcotráfico, o guerra calderonista, dejó la escalofriante cifra de 121.683 personas asesinadas y, al menos, 30.000 desaparecidas (Escamilla, 2023, p. 126). Por ello, la figura de Calderón ha sido objeto de examen en cuanto a su responsabilidad en esta alarmante cifra. Ante esto debemos considerando también la dudosa efectividad de la guerra como mecanismo para solucionar la problemática del narcotráfico y la narcoviolencia. En esta línea Anabel Hernández sostiene que el

⁷ Hay una nutrida bibliografía sobre el tema desde diferentes perspectivas, algunos títulos destacados pueden ser: 2006: *hablan las actas: las debilidades de la autoridad electoral mexicana* de José Antonio Crespo; *El mito del fraude electoral en México* de Fernando Pliego (2007) o *2 de julio: Crónica minuto a minuto del día más importante de nuestra historia contemporánea* de Carlos Tello (2007).

presidente y sus asesores fueron responsables de la crisis humanitaria que, además, propició el ascenso de Joaquín “El Chapo” Guzmán (2013, p. 6), siendo una arremetida inútil contra el tráfico, dado que la producción de drogas sintéticas, de hecho, aumentó en un 1200% durante este período (2013, p. 8).

Por su parte, Guillermo Valdés Castellanos considera erróneo el análisis que atribuye a Calderón la responsabilidad directa de desencadenar la masacre. Valdés en su libro presenta evidencias del aumento sostenido de la violencia narcoterrorista en México para argumentar que la decisión del presidente de declarar la *guerra* fue algo inevitable (2013, p. 304). Si bien esta argumentación recoge datos que en efecto comprueban que la violencia producida por el narcotráfico venía desde hace mucho antes es también cierto que el accionar criminal de las fuerzas del estado frente a civiles en México se arrastra desde todo el siglo XX, basta con recordar actos infames como los producidos en Tlatelolco en 1968. Es decir, gran parte de los ciudadanos mexicanos y, en específico lo más desposeídos, suelen verse envueltos en medio del *fuego cruzado* entre el narcotráfico y los agentes del Estado.

En este sentido, resulta prudente reflexionar sobre la vinculación histórica entre el narcotráfico y el gobierno. Al respecto, Oswaldo Zavala discute la idea de los cárteles de la droga, pues considera que son, en rigor, una construcción discursiva que busca separar a los participantes del mercado de la droga de la sociedad civil y de las estructuras gubernamentales (2014, p. 8). Para Zavala, el gobierno mexicano construye la figura del narcotraficante y sus cárteles como un enemigo poderoso que es capaz de disputarle la soberanía, ocultando con esto la corrupción interna que ha debilitado al gobierno, a los empresarios y a las fuerzas armadas desde adentro y no desde afuera (2014, p. 44). En otras palabras, el narco y la corrupción no *está* afuera rondando o disputando el poder, sino que se encuentra ya integrada o mejor dicho *enquistada* en los diferentes aparatos gubernamentales, estatales y empresariales.

Finalmente, Cristina Rivera Garza interpreta el periodo calderonista como un momento en que el gobierno rompió un pacto de tolerancia hacia el narcotráfico, desatando una guerra feroz que expandió el horror desde Ciudad Juárez hacia el norte y centro del país. Esta violencia

espectacularizada, desplegada mediante operaciones militares y las respuestas del narcotráfico, no solo atentó contra vidas humanas, sino también contra la dignidad de los muertos (2013, p. 20).

El sexenio calderonista, por tanto, es más que un período turbulento o violento, sino que constituye un escenario de horror o como lo define Cavarero de *horrorismo* (2009, p. 17). Lo anterior se configura, por una parte, por un accionar criminal de las fuerzas armadas que segó la vida de miles de civiles que no estaban relacionados con el narcotráfico, más allá de habitar el territorio donde operaban los grupos criminales. Dicho proceder se justificó y encubrió en base a procedimientos jurídicos como el estado de sitio, de excepción o, en este caso, de guerra que les concedía a las fuerzas armadas la posibilidad de asesinar. Esta es una operación propia de una política de la muerte o en términos de Achille Mbembe *necropolítica* (2011, p. 21) la que, en el caso mexicano, también es ejercida desde los grupos criminales de narcotraficantes (2011, p. 57). Esto generó que los ciudadanos mexicanos quedaran indefensos entre las fuerzas militares y los soldados del narco. Estos ciudadanos eran además aquellos que habitaban zonas de sacrificio medioambiental y de crisis humanitaria debido a los flujos migratorios en la frontera con EE.UU. Para Rivera Garza este espacio —es decir, el Norte de México— es una muestra evidente de la masedumbre histórica de México con su vecino norteamericano en el que el país acepta hacer el trabajo sucio al detener a los migrantes de una forma reñida con el derecho internacional y aceptando la instalación de fábricas que depredan los recursos naturales (2013, p. 20).

Considerando todo lo anterior, Froylán Enciso precisa que hablar de *violencia* en México implica aludir a un concepto ambiguo y polisémico que abarca fenómenos heterogéneos que imbrica la guerra contra el narcotráfico, la migración, la violencia de género, la pobreza y la desigualdad económica (2017, p. 28). Es, por tanto, importante insistir que quienes más sufrieron esta guerra fueron los ciudadanos que se encontraron en medio del fuego cruzado, siendo asesinados en ocasiones por los narcotraficantes y en otras por el mismo ejército. Estos sujetos son *inermes* en el sentido que plantea Adriana Cavarero en la medida que experimentan una violencia frente a la cual no pueden ni responder ni escapar (2009, p. 59). Es un espacio de extrema precariedad en el que el

Estado no es capaz de distinguir objetivos militares de civiles y tampoco logra resguardar su seguridad o mantenerlos a salvo de las disputas de los narcotraficantes. Lo anterior genera imágenes de *horrorismo* a propósito de un desprecio de la dignidad humana que se expresa en miles de víctimas desaparecidas, algunas de las cuales se han encontrados en las más de 5.600 fosas comunes clandestinas desperdigadas por el país (Tzuc, 2023). A esto le debemos sumar el silenciamiento de los crímenes, tanto por el miedo a las represalias del narco, así como debido a que el gobierno no aceptó públicamente su proceder criminal y aludía a los civiles asesinados como soldados del narco y, en los mejores casos, los “reconocía” con el cruel eufemismo de *daños colaterales* (Cervantes Porrúa, 2017, p.323). Con lo anterior se genera una gran cantidad de víctimas que enfrentan la desaparición o muerte de sus familiares sin recibir justicia y menos reparación, lo que constituye una enorme deuda estatal (Falleti y Chávez y Arredondo, 2013, p. 2).

La *caída* de Calderón, al igual que la de Creonte en la tragedia, se genera en la medida que sus políticas resultan perjudiciales y criminales contra los sujetos más *inermes* de su sociedad, aquellos que, justamente, debía defender. Lo sucedido el 31 de enero del 2010 fue el epitome de este fracaso. En dicha fecha en Villas de Salvárcar ubicada en Ciudad Juárez fueron asesinados, por un comando del ejército, diecisiete jóvenes que se encontraban disfrutando de una fiesta. Calderón no reconoció el hecho como un exceso o crimen de las fuerzas armadas y tildó a las víctimas como guerrilleros, lo que, eventualmente, fue desmentido (Cervantes Porrúa, 2017, p. 322). Calderón luego se acercó al lugar de los hechos a ofrecer disculpas, pero el agravio no fue perdonado. Fue en ese momento cuando una de las corresponsables da cuenta de la intervención de una madre que perdió a sus dos hijos en la masacre, quien se acercó al presidente y le dijo:

Disculpeme, señor Presidente. Yo no le puedo decir bienvenido, porque para mí no lo es, nadie lo es. Porque aquí hay asesinatos hace dos años y nadie ni han querido hacer justicia. Juárez está de luto. Les dijeron pandilleros a mis hijos. Es mentira. Uno estaba en la prepa y el otro en la universidad, y no tenían tiempo para andar en la calle. Ellos estudiaban y trabajaban. Y lo que quiero es justicia. Le apuesto que si hubiera sido uno de sus hijos, usted se habría metido hasta debajo de las piedras y hubiera

buscado al asesino, pero como no tengo los recursos, no lo puedo buscar. (Herrera Beltrán, 2010, p. 5)

La ausencia de justicia prontamente generó la aparición de movimientos sociales liderados por los familiares de todos los *daños colaterales* (Cervantes Porrúa, 2017, p. 323). Los movimientos sociales cumplieron, en el ocaso del sexenio de Calderón y en el inicio de un nuevo gobierno del PRI (encabezado por Enrique Peña Nieto), la función de *nombrar*, archivar y *sacar a la luz* los crímenes y violaciones a los DD.HH. cometidos en el contexto de la *guerra contra el narco* (Falleti y Chávez y Arredondo, 2013, p. 9).

Los movimientos sociales, como México Unido Contra la Delincuencia, Fundación México SOS, Asociación Alto al Secuestro, Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, al nombrar la violencia y exigir justicia juegan el rol que una determinada lectura de la tragedia de Sófocles ve en Antígona. La idea de que la tragedia de Sófocles sea una ficción que permita modular el trauma generado por un gobierno autoritario que trasgrede la dignidad de los muertos es una visión de la obra que, en Latinoamérica, existe desde la segunda mitad del siglo XX⁸ y que es tristemente redituada en nuevos contextos de violencia como el caso mexicano⁹.

Esta lectura que proponemos de Calderón como un Creonte y Antígona como los movimientos sociales que luchan contra el horror, la injusticia y el olvido se deja ver con claridad en la escena mexicana. De hecho, el colectivo de teatro callejero Teatro para el Fin del Mundo, fundado en Tamaulipas —una de las zonas del norte de México más azotadas por la violencia— y que se autodefine

⁸ Bastaría revisar las numerosas reelaboraciones y montajes de la tragedia en el continente. A nuestro juicio *La pasión según Antígona Pérez* de 1968 del dramaturgo Luis Rafael Sánchez es uno de los textos señeros que instala a la hija de Edipo en una confrontación contra el allí llamado generalísimo Creón Molina. De ahí, aparecerán una serie de reelaboraciones —particularmente en el Cono Sur— que utilizan la tragedia de Sófocles para denunciar y reflexionar sobre los crímenes de la dictadura y luego, como hemos sugerido en un inicio, otras tantas que desde México y Colombia reelaboran a la misma figura.

⁹ En México, además de las obras estudiadas deberíamos considerar la *Antígona las voces que incendian el desierto* (2004) de Perla de la Rosa y otras reelaboraciones colombianas que también aluden a un tema similar, al tomar elementos de los llamados *falsos positivos*, es decir, civiles muertos en medio de los enfrentamientos entre el ejército, los narcotraficantes y la FARC. Ejemplo de estas obras pueden ser *Antígona y Actriz* (2006) de Carlos Satizábal, *Antígona* (2008) de Patricia Ariza, *Donde se descomponen las colas de los burros* (2009) de Carolina Vivas, *El insepulto o yo veré qué hago con mis muertos* (2013) de Félix Londoño y *Río arriba río abajo* (2013) de Jesús Eduardo Domínguez.

como un programa de intervención y ocupación escénica de espacios en ruinas (Galicia, 2023, p. 7), toma el nombre de la tragedia de Sófocles para bautizar uno de sus primeros proyectos¹⁰. Hablamos de *Nadie sepultó a Antígona. Espacio escénico en ocupación* que denomina a una de las tantas ruinas del horror de la guerra que fueron apropiadas por el colectivo y que fue utilizada por cinco años como un espacio de intervenciones, exposiciones y conciertos hasta que fue demolido el 2017.

Las tres reelaboraciones¹¹ de la tragedia de Sófocles que se montaron durante el período de la guerra calderonista escenifican distintos espacios del *horror* de la violencia desde la perspectiva de figuras femeninas que superan su situación de sujetos *inermes* ante la violencia y luchan por recuperar la dignidad de sus seres queridos. Las tres autoras recurren, a nuestro juicio, a una misma estrategia, para lograr abordar el horror y la violencia con diferentes resultados y reflexiones. Esta estrategia es la mezcla de hechos históricos constatables, es decir, *reales* que se elaboran en conjunto con la tragedia *Antígona*. Lo anterior supone un proceso de *transformación cultural* en los términos en que lo entiende Bergemann et al., ya que las obras mexicanas son producto de un proceso de intercambio entre dos culturas situadas en dos momentos históricos particulares. Esta relación se produce debido a que una *esfera de recepción* —el México del siglo XXI— toma un objeto cultural de una *esfera de referencia* —la tragedia griega propia de la Atenas Clásica—, realizando con esto un proceso de lectura e interpretación de un contexto específico (Bergemann et al., 2019, p. 9). Este proceso genera algo nuevo en dos sentidos: en la medida que modifican su contexto cultural pues le añaden un nuevo elemento exógeno

¹⁰ Al tomar las ruinas el colectivo ha definido como uno de sus principales propósitos la resignificación de estos espacios y llevar los ojos y la presencia de la ciudadanía a las ruinas de la guerra. El grupo se define por ellos mismos como un grupo mexicano de Teatro de Calle dedicado a la creación y producción de espectáculos y sucesos teatrales a cielo abierto (Falleti, González, Romero y Herrera, 2017, p. 52).

¹¹ Si bien utilizamos la teoría de la transformación cultural no utilizaremos la palabra transformación para referir a las obras, pues este concepto sería erróneo pues la transformación, en rigor, es el proceso cultural del cual la obra nace y no el producto. Llamamos al producto *reelaboración* y no, por ejemplo, *recepción* o *adaptación*, pues creemos que lo fundamental, más allá de cómo se lee o se adapta, es cómo se toma el material clásico y se vuelve a elaborar, es decir, se *re-elabora*. En ese sentido, las tres piezas que estudiaremos toman personajes, el argumento o incluso un pasaje textual de Sófocles y desde una perspectiva/lectura específica lo vuelven a construir (reelaborándolo) transformando sus características formales, estéticas y temáticas.

y, al mismo tiempo, se le da una nueva lectura al pasado (Bergemann et al, 2019, p. 9). Esta reciprocidad del diálogo cultural nos permitirá visualizar tanto la lectura particular que hacen de *Antígona*, como la forma en que este referente permite o ayuda a pensar y reflexionar sobre el presente. De esta forma, las tres obras utilizan la tragedia de Sófocles o algunas de sus dimensiones —personajes, argumentos, pasajes textuales, interpretaciones posteriores— para elaborar un sustrato de la realidad —que, además, implica situaciones de violencia extrema de difícil representación—, con lo cual *reelaboran* el texto clásico.

Los materiales históricos

Si bien las tres obras se sitúan en medio del contexto de guerra contra el narcotráfico, es significativo que ninguna de ellas aborde esta problemática de forma directa. De hecho, ninguna menciona siquiera el concepto. No aludir o evitar representar *directamente* al narco puede deberse, a nuestro juicio, a varias razones. En primer lugar, es evidente que las tres piezas están mucho más interesadas en la representación de las víctimas que de los victimarios y, en específico, se preocupan de abordar las consecuencias sociales de una comunidad en la que las víctimas no encuentran cobijo ni reparación¹². Junto con esto, no elaborar una figura del narco parece ser una decisión que, ingeniosamente, evita, por una parte, caer en representaciones estereotipadas de esta figura¹³ y, por otra, evidencia el carácter ubicuo del narco. En otras palabras, el narco no aparece como figura pues puede estar en todas partes, constituyendo una amenaza

¹² Esta es una tendencia, a nuestro juicio, bastante extendida en el teatro mexicano y colombiano que aborda la narcoviencia. Así se puede ver en el estudio de Hugo Salcedo titulado *La moderna guerra mexicana y su efecto en el ejercicio de la producción dramática* (2023). El foco en las víctimas o las consecuencias de la narcoviencia por sobre la escenificación de un narco y su violencia se puede observar en obras como *Música de balas* (2012) de Hugo Salcedo o *El Jinete de la divina providencia* (1985) de Óscar Liera. En el caso colombiano, hay obras que incluso ni siquiera hablan directamente del narco o de sus consecuencias y construyen obras que, por medio de alegorías, nos hablan de aquello. Ejemplo de lo anterior pueden ser piezas como *Sara dice* (2010) de Fabio Rubiano, *Cenizas sobre al mar* (1998) de Jorge Assad o *Coragyps Sapiens* (2018) de Felipe Vergara.

¹³ Esto ha sido largamente discutido por la crítica, sobre todo a propósito de la narconarrativa. Sugiero para profundizar en este tema el libro editado por Brigitte Adriaensen y Marco Kunz: *Narcoficciones en México y Colombia* (2016).

silenciada pero siempre presente. En la pieza de Ynclán, por ejemplo, el coro de mineros muertos dice que existen “monstruos del desierto que siembran el terror” (2009, p. 5). La obra de Colio, por su parte, inicia con un helicóptero que sobrevuela la ciudad y cuya presencia, aunque cotidiana, ha pasado de ser anecdótica a amenazante (2010, p. 5). Mientras que en el caso de *Antígona González* aparece una figura ambigua que podría ser leída como un soldado del narco o un cómplice de sus crímenes que mientras la voz principal de la obra realiza una denuncia, “la jala del brazo y le dice quedito: Vale más que dejen de chingar” (Uribe, 2018, p. 26).

Quienes sí son retratados en las obras son el gobierno y las fuerzas del estado. En el caso de las obras de Ynclán y Colio aparecen dos sendos personajes que aluden a Calderón, mientras que en la pieza de González se representa al gobierno como una institución jibarizada, ineficiente y corrupta que no provee ningún apoyo a las víctimas. Esto último también puede ser una explicación del porqué las obras evitan enfocarse en el narco, ya que su figura, como señalaba Enciso, ensombrece todas las demás formas de violencia (2017, p. 29) y, justamente, estas piezas intentan presentar un panorama más complejo y abarcador de la violencia en varias de sus dimensiones. De esta forma Gabriela Ynclán en *Podrías llamarte Antígona* pone en escena a Analía quien busca recuperar el cuerpo de su hermano minero desaparecido luego de un accidente¹⁴. Esto se basa en un hecho real producido en Pasta de Conchos el 19 de febrero del 2006 cuando 65 mineros quedaron atrapados luego de una explosión y cuyo rescate —e investigación de los hechos— fue denegado por las autoridades locales, lo cual fue visto como una forma de encubrir los graves incumplimientos de seguridad de las faenas (González-Vaquerizo, 2014, p. 97). Ynclán, junto con eso, elabora ficcionalmente el accidente aéreo que le costó la vida a Juan Camilo Mouriño, destacado asesor de Calderón. En dicho siniestro pereció también José Luis Santiago Vasconcelos uno de los principales encargados de inteligencia de la guerra contra el narco de modo que, existe la divulgada creencia de que se trató de un atentado (González-Vaquerizo, 2014, p. 101).

¹⁴ La idea del cuerpo desaparecido e inaccesible es, de todas formas, bastante sugerente como parte de la experiencia de la violencia de la guerra y, por tanto, es un argumento que, a nuestro juicio, tiene la valencia tanto de hablar de lo sucedido a los mineros como referir a la experiencia de aquellos ejecutados enterrados en fosas comunes que el gobierno se negó a buscar activamente.

Bárbara Colio en *Usted está aquí* enfoca la violencia desde la problemática de los secuestros y las desapariciones. Para esto construye en la figura de Ana una mujer que busca incansablemente a su hijo tomando la justicia por sus manos. Colio cuenta que la idea de la obra le surgió luego de ver la fotografía de Isabel Miranda de Wallace entrevistándose con el presidente Calderón para exigir justicia por su hijo (Varona, 2016, p. 210). Esta imagen se haría icónica al respecto de lo que luego se llamó como caso Wallace. Este inició el 11 de julio del 2005 cuando el hijo de Isabel, Hugo Alberto Wallace, fue secuestrado. Isabel desde entonces se transformó en una destacada activista, fundando la asociación Alto al Secuestro (Gidi, 2016, p. 203). La figura de Wallace se volvió cada vez más controvertida, pues se volvió una aliada clave del Gobierno de Calderón, recibiendo el Premio Nacional de Derechos Humanos y militando en el PAN, de modo que muchos han sostenido que su figura sirvió para desactivar movimientos sociales en contra de la violencia que criticaban al oficialismo. De hecho, en medio de la Marcha por la Paz organizada por el poeta Javier Sicilia, Wallace participó realizando declaraciones que resultaban una defensa del gobierno (Hernández, 2013, p. 152). Sin embargo, sus cuestionamientos más severos vinieron cuando se puso en tela de juicio la veracidad del secuestro de su hijo. Esto debido a que aparecieron dudas sobre las evidencias presentadas en tribunales y se criticaron los métodos que utilizó para capturar a los supuestos secuestradores ya que lo habría hecho por medio de la aplicación de tormentos. Si bien, gran parte del escandaloso caso Wallace fue revelado posteriormente al estreno de la pieza, la Ana García construida por la dramaturga ya portaba una dimensión cuestionable que logró anticipar las polémicas y le dieron una nueva riqueza al texto al conocerse los hechos mencionados (Varona, 2016, p. 211).

Finalmente, Sara Uribe en su *Antígona González* compone una pieza con una textualidad híbrida. Esto debido a que, en primer lugar, el texto tiene una doble filiación dramático-poética en la medida en que resultó ser un montaje teatral que luego devino y es leído por parte de la crítica como un poemario. La segunda razón tiene relación con una declaración estética de la autora al inscribirse dentro de lo que Cristina Rivera Garza llama desapropiación. Este concepto nace a partir del cuestionamiento ético/estético de Rivera Garza a propósito de las escrituras que toman contextos de violencia extrema, como el mexicano, como sustrato de la

creación artística (2013, p. 19). Este constituye un nudo problemático para las literaturas que elaboran lo real, pues existe el peligro de que dichas escrituras se solacen frente a los hechos de violencia, replicando lo que sucedió hace unos años en Colombia con el cine y la narrativa que explotaban la miseria y violencia de ciudades como Bogotá y Cali. Dicho fenómeno fue bautizado como *estética de la pornomiseria* y fue acusado de volver el sufrimiento humano en espectáculo y a los sujetos representados en objetos (Ospina y Mayolo, 2014, p. 1). Siguiendo el razonamiento de Garza, si se pretende elaborar hechos reales asociados a la violencia, es probable que los autores se terminen apropiando de las historias y experiencias ajenas de quienes realmente experimentaron la violencia y la pérdida. La *desapropiación* implica, por tanto, exhibir explícitamente el ejercicio de apropiación. En otras palabras, evitar lo que Rivera Garza llama el paternalismo de *darle voz a los sin voz* y la ingenuidad de pensar que podemos ponernos en los zapatos del otro, para construir una escritura colectiva en donde los otros no son representados ni ventrilocuados, sino que son presentados directamente (2013, p. 23).

Antígona González de Sara Uribe podría ser pensada como la praxis de la teoría de Cristina Rivera Garza. De hecho, la obra inicia con un epígrafe de Rivera Garza: “¿De qué se apropia el que se apropia?” (2018, p. 9) y cierra con unas notas finales que explicitan las otras voces que son atraídas en el texto, dejando en claro que la obra fue escrita “con, para y por otros” (2018, p. 108). Además, la pieza circula bajo la licencia del *copyleft* que garantiza que el texto se distribuya paralelamente de forma comercial, generando réditos para los autores y de manera gratuita por internet. Dicha consideración extraliteraria es vista como estrategia práctica de una escritura de desapropiación (Estrada, 2017, p. 33).

La obra, en este sentido, aborda lo *real histórico* de dos formas principales. Por una parte, Yébenes Escardó considera que el descubrimiento de una fosa común con 72 migrantes centroamericanos en San Fernando en el 2010 es un antecedente central para la obra (2024, p. 18). Por otra parte, además de

referirse a una serie de textos literarios y críticos/filosóficos¹⁵, la obra integra un grupo de textos aluden directamente a hechos reales pues se utilizan testimonios de la prensa o proveniente del internet —específicamente blogs— que se ocupan de dar cuenta de las víctimas de la narcoviolencia y la guerra contra el narco ante la ausencia de un registro oficial¹⁶.

En síntesis, las tres piezas a partir de *casos reales* elaboran problemáticas que escenifican distintos escenarios de horror propios del período: la pobreza y el abandono de los trabajadores precarizados, el miedo sembrado por el narcoterrorismo y la ineficacia, indolencia o complicidad del gobierno. Junto con esto, veremos en el análisis cómo las tres obras presentan las consecuencias sociales de aquello: en el caso de Yncán la destrucción de víctimas y victimarios, en el de Colio la degradación moral a la que se ven empujadas las víctimas y en González la disolución del tejido social.

Antígona

Ahora bien, como ya adelantábamos, la particularidad y el elemento en común de estas tres piezas es que se aproximan al horror y la violencia no solo a través de la ficcionalización o referencia a casos y hechos reales, sino que también lo hacen junto con la tragedia¹⁷ de Sófocles. En ese sentido,

¹⁵ Con la tragedia de Sófocles en la cabeza Uribe urde un entramado textual que aborda una serie de referencias de autores y autoras como Marguerite Yourcenar, Griselda Gambaro, Harold Pinter, Judith Butler, Rómulo Pianacci, Pablo Iglesias Turrión, Iani del Rosario Moreno y Sanjuan Martínez.

¹⁶ Estos elementos textuales que toma Uribe pueden ser entendidos como *documentos* en la definición que le da Carles Battle a aquellos materiales textuales que tienen una existencia real exterior e independiente del texto teatral o dramático (2020, p. 209). A propósito de la mención a Battle se podría pensar también que la pieza *Antígona González* constituye un ejemplo de lo que el teórico llama *dramaturgias de la ambigüedad*, definidas como aquellas en las que existe un precario equilibrio entre lo real y lo ficcional dentro de las obras (2020, p. 202).

¹⁷ Hablamos siempre de la tragedia de Sófocles *Antígona* y no del *mito* de Antígona pues consideramos que estas obras dialogan, en efecto, con la tragedia y no el mito, conceptos que, en ocasiones, se utilizan de forma indistinta. Lo anterior debido a dos razones principales. En primer lugar, hablar del *mito* de Antígona implica un alto grado de ambigüedad, pues la figura aparece en numerosas fuentes además de la tragedia de Sófocles y en todas con características particulares. En ese sentido, si se habla de la figura de Antígona como personaje del *mito* sin precisar la fuente uno podría inmediatamente atraer el final espurio de *Siete contra Tebas* de Esquilo, el *Edipo en Colono* del mismo Sófocles, las *Fenicias* de Eurípides o de Séneca. Incluso se podría aludir versiones más antiguas del mito, como aquellas que sitúan a Antígona como hija de Eurigania y no Yocasta (Grimal, 2018, p. 33) o la narrada por Higino en

cabe preguntarse qué lectura/interpretación de la obra griega está presente, cuáles elementos se rescatan y cómo se resignifican.

Antígona es con amplia ventaja la tragedia más reelaborada¹⁸ en el continente, constituyendo un corpus tan amplio de textos que Moira Fradinger llega a denominarlas como *Antígonas vernáculas*, en el entendido de que son obras que sitúan y leen a la tragedia desde coordinadas latinoamericanas que van más allá de recontextualizarla en un nuevo espacio, sino que la sitúan en medio de las problemáticas propias del continente (2023, p. 41). En ese sentido, desde las primeras reelaboraciones de *Antígona* en Latinoamérica ha primado una lectura de su protagonista como una figura de férreas convicciones —que ya está presente en la tragedia a propósito de su visión sobre las tradiciones religiosas y los vínculos familiares— que se opone frente a una norma injusta. Junto con esto, ha primado también una reelaboración de Creonte como un tirano o dictador, eliminando en muchos de los casos la base *legítima* o coherente con la cual inicia su actuar¹⁹. En ese sentido, *Antígona* y Creonte se vuelven

el que *Antígona* realiza la tarea de enterrar al hermano en compañía de Argia y luego de ser descubierta Hemón es dejada libre para que escape desobedeciendo el mandato del padre de matarla. Allí *Antígona* engendra un hijo llamado Meón que es reconocido eventualmente por una marca por Creonte provocando que Hemón asesine a *Antígona* y luego se suicide (2008, p.159). También se podría pensar en la versión de Ion de Quíos en el que plantea que *Antígona* e Ismene mueren quemadas en un templo de Hera, probablemente por trasgredir el mandato de Creonte (Hard, 2016, p. 424) o lo que sobre ellas nos dice Ovidio, Virgilio o Apolodoro. No valdría la pena tener en mente todas estas versiones pues, en un análisis de los textos que estudiamos nos daremos rápidamente cuenta de que sigue la versión que le da Sófocles al mito de *Antígona*. De hecho, se considera que la lucha de *Antígona* por enterrar a Polinices es invención del trágico en gran medida debido a que no hay fuentes confiables anterior a él que presenten dicho episodio e incluso si existiera alguna en la que ya se encuentre el motivo del enterramiento, se considera que Sófocles debió modificarlo de forma sustancial para lograr convertirlo en una obra de teatro (Lardinois, 2012, pp. 55-56). Finalmente, desde un enfoque estructural podemos sostener que, al menos, las obras de Colio e Ynclán, siguen de cerca la estructura de la tragedia de Sófocles. En el caso de Uribe la cuestión se resuelve de forma más sencilla pues la alude y refiere constantemente en tanto tragedia de Sófocles.

¹⁸ Junto con *Antígona* el *Edipo Rey* (reelaborada por Isidora Aguirre, Salvador Novo, Abelardo Estornio, Pety Andino Benjamín Galemiri, Mariano Moro etc), *Medea* de Eurípides (reelaborada por Patricia Suárez, Deniel Fermani, César Farah, Grace Passo, Antonio Zúñiga, Álvaro Corrado, David Cureses, José Triana, Juan Radrigán, Chico Buarque, Paulo Pontes etc.) y *Orestíada* de Esquilo (reelaborada por Ricardo Monti, Marco Antonio de la Parra, Jorge Plata, Valeria Folini, Joel Sáez, Guillermo Cacace, Karina Garantivá etc.) son las tragedias que cuentan con un mayor número de reelaboraciones en el continente.

¹⁹ Ya que Creonte castiga a Polinices debido a que este, en efecto, intentó atacar y destruir la ciudad. En ese sentido, la tragedia de Sófocles incluye una serie de referencias del acto impiadoso que el hijo de Edipo, aliado con enemigos históricos de Tebas, se disponía a hacer (las más evidente en la primera oda

fuerzas opuestas, siendo la joven una representación de búsqueda de justicia y libertad y su tío se transforma en un temible dictador²⁰. Esta imagen de una mujer enfrentándose a un dictador es bastante significativa para Latinoamérica, cuyas principales defensoras de los DD.HH. han sido justamente agrupaciones de mujeres que claman por sus padres, maridos, esposos, hijos o nietos²¹.

La represión de una figura femenina que busca brindarle ritos fúnebres a su deudo se encuentra en Sófocles, presentando ya como un conflicto que implica una disputa sobre los roles de género en la medida que Creonte ejerce su autoridad masculina frente a Antígona (Segal, 2013, p. 167) lo que, según Charles Segal, es parte de un impulso de la *polis* que busca silenciar las lamentaciones femeninas en el ámbito público (2013, p. 175). Esta imagen adquiere en Latinoamérica fuertes connotaciones políticas si, además, sumamos la fuerte tradición de la lectura de Antígona como una defensora de los derechos civiles (Lardinois, 2012, p. 59). Por lo anterior, es evidente el atractivo que tiene el argumento y la protagonista de la tragedia de Sófocles para representar a aquella figura que es capaz de hablar en un contexto en el que todos han decidido callar. Junto con esto, si bien el cuerpo de Polinices en la tragedia no ha desaparecido, sí ha sido vejado. Esta potente imagen del horror de un cuerpo desmembrado por las bestias es también un elemento altamente significativo para modular el desprecio por los cuerpos que tienen lugar en medio de la guerra contra el narco en México.

coral 100-161). Cabe mencionar que en la mayoría de estas reelaboraciones se elimina la familia de Creonte, modificando su caída final o incluso en algunos casos, no existe caída como en la obra de Carolina Vivas o Carlos Canales.

²⁰ Este tema es abordado por Moira Fradinger (2023) en su estudio y también es aludido en el trabajo de Rómulo Pianacci *Antígona: una tragedia latinoamericana* que identificó esta dimensión política de las reelaboraciones que llamó criollas (2008, p. 72). Valdría la pena también revisar al respecto trabajos que se han dedicado al estudio particular de algunas de las reelaboraciones, como en el caso de Juanita Cifuentes-Louault sobre *Antígona tribunal de mujeres* o el de Lía Noguera *Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo: El caso de Antígona*.

²¹ Paradigmáticos pueden ser los casos de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile liderada desde siempre por mujeres (Sola Sierra, Viviana Díaz, Lorena Pizarro y actualmente Gaby Rivera) o las Madres de Soacha que luchan contra la infamia de *falsos positivos*, es decir, jóvenes asesinados y pasados por guerrilleros durante el gobierno de Álvaro Uribe en Colombia.

Las tres “Antígonas” mexicanas cumplen un rol similar al ser quienes, en un contexto en el que todos se han rendido o prefieren guardar silencio por miedo, se atreven a luchar por la recuperación del cuerpo de sus hermanos o su hijo. Junto con esto, opera una transformación que es bastante transversal en las piezas latinoamericanas: aunque parezca obvio señalarlo, son mujeres comunes y no, como en la tragedia, parte de la realeza o sobrina del gobernante. Este cambio implica varias modificaciones significativas. Por un lado, si bien en la tragedia sabemos que muchos han perdido la vida en el asedio de Tebas, el castigo recae particularmente sobre Polinices, quien además es considerado un *traidor*. A diferencia de lo que sucede en las reelaboraciones mexicanas, en las que nos queda claro que tanto los mineros muertos, como los secuestrados y ejecutados corresponden a víctimas de un fenómeno extendido y casi azaroso. En ese sentido, estas muertes son producto de un horror que no discrimina entre sus víctimas. De hecho, mientras Polinices cae en una batalla y tiene el peso de la maldición paterna, los muertos de estas obras —o estos Polinices— desaparecen en su trabajo, en una caminata o al tomar un bus. Las “Antígonas” por su parte, son figuras igualmente comunes y que, a diferencia de la Antígona de la tragedia, representan lo que les sucede a muchas otras mujeres silenciadas y, lo más angustiante, lo que le podría suceder a cualquiera.

Tal como mencionábamos más arriba Creonte es una figura central de la tragedia de Sófocles, sobre todo porque parte desde una base y discurso ciertamente razonable. Lo curioso es que en el desarrollo de la pieza va asumiendo posiciones cada vez más radicalizadas (Scodel, 2014, p. 187), que lo van configurando, como un liderazgo autoritario que no es capaz de escuchar a su hijo cuando intenta llevarlo a posiciones más mesuradas (Saxonhouse, 1992, p. 73). Tanto Colio como Yncán nos presentan una reelaboración de Creonte que se centra en el arco de desarrollo construido por Sófocles, enfatizando su *caída* siguiendo la lectura de Cervantes Porrúa de un Calderón como aquel sujeto que se configuró como un héroe y terminó siendo un villano (2017, p. 308). La pieza de González toma un camino diferente y es un valioso ejemplo de una tendencia que se puede observar en varias otras Antígonas contemporáneas en donde Creonte se

diluye o desaparece²². Lo anterior, en buena medida, porque la figura del dictador o el presidente autoritario es desplazada por un *mal* que no tiene rostro y que se ha extendido en la sociedad.

Cabe destacar que, además de las figuras de Creonte y Antígona, las reelaboraciones mexicanas que estudiaremos rescatan el rol que cumple Ismene²³. En la tragedia de Sófocles la obra inicia con una disputa entre Ismene y Antígona, en la cual la primera intenta disuadir a su hermana de realizarle los ritos fúnebres a Polinices. Para convencerla de aquello le da variados argumentos, desde su *maldición familiar* hasta recordar que son *mujeres* que no pueden desobedecer a Creonte y menos ir en contra de toda la ciudad (2014, pp. 50-69). Todo lo anterior es visto por Antígona como una traición y desprecia a su hermana. Para Lardinois, Ismene viene a representar una perspectiva más mesurada que la de Antígona, que reconociendo el error y la transgresión de Creonte dice no poder actuar debido a que se siente coaccionada (2012, p. 62)²⁴. El desprecio que Antígona muestra por Ismene se ha leído también como una forma de dudar de si realmente ella es una buena representante de los vínculos familiares, sobre todo considerando que la *transgresión* de Ismene es mucho menos grave que la de Polinices (Goldhill, 2006, p. 153).

La lucha contra el silencio

Presentando el contexto y algunas claves de los elementos *históricos* y de la tragedia en los que se basan las obras, es momento de analizar cómo, a través de la transformación de elementos de la tragedia, se escenifican luchas contra el silencio. En ese sentido, hemos identificado tres niveles que pasaremos a detallar en los que se manifiesta esta disputa contra el silencio. El primero es la lucha que se da en cada obra contra los otros silenciados por el horror, es decir, cómo las figuras femeninas se hacen con la palabra e intenta sumar a sus esfuerzos a los cercanos que han decidido callar y

²² Sucede en la obra de Carolina Vivas, Carlos Canales, Marianella Morena o Rogelio Orizondo.

²³ Lo que no sucede con Hemón, que ha sido borrado en todos los casos.

²⁴ En ese mismo sentido Hemón e Ismene son versiones *mesuradas* de Creonte y Antígona respectivamente (Lardinois, 2012, p. 63).

ocultarse ante el miedo. Estas figuras con las que se disputa son, a su vez, la encarnación de la Ismene que aparece en la tragedia de Sófocles. En segundo lugar, abordaremos la lucha que las mujeres dan contra los poderes externos que buscan silenciarlas; aquí, claramente, se reelabora el rol y la función de Creonte como aquel que intenta *ocultar*, por medio de su poder, el *horror* que no es capaz de resolver. Finalmente, examinaremos cómo las tres obras plantean un *límite* de lo representable a propósito de las consecuencias de la violencia y cómo cruzan los márgenes de la ficción para apelar directamente a su auditorio. En este nivel, se combate contra el silenciamiento, el desconocimiento y el olvido de la sociedad —presente en el auditorio— sobre los crímenes que se cometieron y, en buena parte, se siguen cometiendo en el país.

1. La lucha contra los silenciados

Analía, la protagonista de la obra de Ynclán, aparece por primera vez en la pieza discutiendo con su hermana Jimena quien encarna el rol/figura de Ismene. Aquí Analía le presenta su plan de bajar a la mina a rescatar el cuerpo de su hermano, pese a que las autoridades han señalado que esto es imposible. Jimena, desde una posición pragmática, insiste en que es un proyecto imposible, aludiendo a las condiciones materiales adversas cuadrándose con el discurso oficial, del cual Analía se muestra escéptica. La protagonista de la obra cree que este rescate ha sido vedado por la condición de desechable de la vida de los mineros, es decir, son cuerpos que no tienen ni tendrán figuración pública y, por tanto, son cuerpos frente a los cuales se pueden cometer tropelías sin generar revuelo, ya que tal y como sostiene Analía: “El poder es poder, es ejercer la fuerza, imponer la mentira. ¡Qué importan estos hombres que yacen bajo tierra! Si sólo son mineros ¿Cuánto vale su vida, su muerte?” (2009, p. 4). Ynclán rescata también la última conversación que tienen las hermanas en la tragedia (pp. 537-560), aunque lo difiere hasta el final de la pieza, en un tono afectuoso y arrepentido por parte de Jimena: “Si, te quiero, pero desde hoy tú tienes una vida y yo tal vez una muerte” (2009, p. 17), le dice Analía, a lo que Jimena le responde: “Llévenme con ella. Con ella debí siempre estar, siempre. (Se va doblando y cae al piso)” (2009, p. 18). La obra, por tanto,

deja en claro en esta dimensión que quienes han decidido callar tarde o temprano se arrepentirán.

Colio trabaja este mismo par de Antígona/Ismene aunque le da un mayor desarrollo. La dramaturga hace que Ana declare frente a su hermana que ella misma irá a investigar una pista sobre el secuestro de su hijo (2010, p. 5), resolución que Isaura desapruueba, aunque de todas formas la acompaña. El conflicto se desencadenará luego, cuando Ana, en su persistencia por descubrir la verdad, comience a realizar acciones discutibles, tales como detener a una mujer a la cual castiga hasta obtener una confesión. Además de aquello Ana se vuelve una activista presionando al Señor —nombre que se le da al gobernante de la ciudad— colgando afiches por las calles y motivando a las familias de otros secuestrados a manifestarse. Es en estos momentos en que Isaura se desliga de su hermana.

En un nivel estructural Colio decide invertir lo que aparece en la tragedia de Sófocles. Aquí Ismene tiene reparos en el inicio de la acción de su hermana, pero luego se arrepiente e incluso está dispuesta a sufrir su mismo castigo —estructura que Ynclán mantiene—, demostrando que entiende que la acción de Antígona es, en última instancia, positiva, necesaria y loable. En el caso de la reelaboración de Colio al primero presentar a la hermana como una compañía que luego abandona a Ana se logra enfatizar lo contrario, es decir, lo que partió como algo necesario se ha vuelto censurable. Isaura no quiere que su hermana continúe con su activismo pues este está teniendo un costo muy alto para la familia que se ve acosada por la prensa. En ese sentido, la forma de silenciamiento pasa por el temor a la figuración y el escrutinio público que atemoriza a la hermana. La escena final de Isaura es un diálogo monológico que sostiene con un anciano en un centro comercial, aquí le confiesa a este extraño que no ha sido capaz de transitar por uno de los sectores del comercio pues en las pantallas se podía ver una entrevista televisada de su hermana y luego le confiesa: “La dejé sola. La olvidé. ¿Sabe? No es que yo sea cobarde, no es eso. Es, es que a mí no me pasó lo que a ella, punto. Gracias a Dios. Suena horrible. Pero es así” (2010, p. 45). La brutal honestidad de Isaura patentiza la incomunicabilidad del dolor, puesto que, si bien a un nivel racional es capaz de entender que debería acompañar a su hermana, su proceder le es inentendible porque,

justamente, no es su experiencia. En ese sentido Colio rescata otra dimensión de la lucha frente al silenciamiento de los otros que es la incomprensión que viven aquellos que sufren y se entregan por entero a la búsqueda de justicia. Esta lectura es similar a la de Ynclán, ya que ambas abordan, desde distintas perspectivas, un silenciamiento tristemente muy extendido en las sociedades que atraviesan la barbarie. Dicho silenciamiento está vinculado con la idea de “pasar la página” u olvidar los traumas, a la vez que se juzga a quienes continúan en la lucha por visibilizar los crímenes, etiquetándolos como sujetos estancados.

Esta reflexión adquiere resonancia en la pieza de Sara Uribe, aquí más que un personaje, tenemos una voz rapsódica (Hersant y Naugrette, 2013, p. 191) que va tejiendo y suturando diferentes textualidades, montando pasajes heterogéneos y desgarrados. Evidentemente, desde un punto de vista estético, esto es una forma de exhibir un trauma que no es capaz de verbalizar nítidamente un discurso y que opera en base a la fragmentación. La voz de la obra va adoptando diferentes puntos de enunciación y se entrega a diversos destinatarios, contando de esta forma, por medio de un discurso fracturado, la historia de la desaparición de su hermano Tadeo y la búsqueda de justicia. En ese sentido, el primer escollo que debe enfrentar la voz es el trauma. En otras palabras, la obra de Uribe nos muestra el intento de reconstrucción de un discurso coherente como una forma de lidiar contra el trauma para lograr luchar por justicia. Junto con esto, la sutura entre diferentes textualidades entre las que la pieza transita evidencia la apropiación y *desapropiación* permanente del discurso de los otros y, paulatinamente, pone el foco en cómo la experiencia ficcional decanta en la real y cómo la experiencia individual se hace colectiva²⁵. Esta textualidad ha sido leída también como una polifonía que funciona en capas sucesivas de textualidades, entre lo escrito por Uribe, las referencias a otras obras, los recortes de la prensa y los testimonios (Moreno, 2025, p. 133).

²⁵ Valga para esto la aclaración de que la obra incluye, por una parte, cómo el texto *Antígona* transita a lo largo de la historia refiriendo a una serie de hechos luctuosos ligados a la desaparición forzada y la búsqueda del cuerpo. A esto llamamos el paso de la ficción a la real. Paralelamente el texto también va mostrando como la experiencia ficcional individual de Antígona González es una experiencia colectiva de muchas otras mujeres anónimas —que aparecen en cuanto a voces— que aparecen en la obra.

En este ir y venir entre voces y juego de máscaras se despunta un relato que va dibujando la experiencia de una mujer que ha perdido a su hermano y que tempranamente nos dice:

No querían decir nada. Querían huir de la ciudad. Por eso muchas casas están abandonadas, las puertas tienen candados, pero adentro aún hay muebles, porque en la huida sus habitantes... ¿Ves la ironía, Tadeo? Ellos sólo quieren desvanecerse y que los últimos ojos que te vieron no los miren. (2018, p. 17)

En este fragmento podemos observar los procedimientos que anticipamos más arriba. El texto parte desde el lugar de enunciación de Antígona González, casi como un personaje, haciendo referencia a la actitud de unos otros que en el pasado no querían hablar y tenían deseos de huir. Esos otros de la renuncia, equiparables a la Ismene de la tragedia de Sófocles, son el resto de la familia de Antígona que, por miedo, fomentan el olvido del crimen y contra quienes se discute en la primera parte de la obra. Luego de esto se enquista un fragmento de un texto periodístico que abordaba la huida de las casas de los habitantes de sectores apoderados por la guerra y el narcotráfico, pasaje que, además, es dejado en suspenso y que es una de las imágenes de las ruinas del horror que mencionábamos cuando aludíamos al proyecto del Teatro para el Fin del Mundo. Con esto se transita de la ficcionalización que supone la historia de Antígona González, como figura inventada que ha perdido su hermano, hacia la presentación de un documento —en concreto, un relato periodístico— de las consecuencias de la violencia. Luego, volvemos a la historia de Tadeo, y se expone de manera explícita el discurso apostrofado de la voz hacia su hermano ausente. El apóstrofe al hermano ausente atraviesa toda la obra y se convierte en el elemento central de la ficcionalización, con el propósito de generar la afectación del espectador.

Tal y como sucede en las piezas de Yncán y Colio, la voz lucha con sus cercanos, debido a que desean mantener e imponer el silencio sobre los crímenes. Esto sucede cuando descubre que la familia le ha ocultado la muerte de su hermano, ya que quieren evitar que ella inicie la búsqueda: “No querían decirme nada” (2018, p. 16) atestigua la voz, “No querían decirme nada porque sabían que iría a buscarte” (2018, p. 22). “¿Cómo no voy a buscar a mi hermano? Díganmelo ustedes ¿Cómo no voy a exigir su

cuerpo...? (2018, p. 23). En la segunda sección de la obra titulada *¿Es esto lo que queda de los nuestros?* Nos internamos en el dolor de la hermana y su instalación en un estado de suspensión de la vida, estado en el cual prefiere divagar, soñar y recordar al hermano ausente: “En mis sueños tengo la certeza de que una de esas maletas es de Tadeo” (2018, p. 33). Es aquí en medio de los recuerdos cuando aparecen las necrológicas: “El cuerpo sin vida de un hombre fue encontrado en la presa La Ventana” (2018, p. 46). Dichos extractos van instalando un paisaje de muerte en el que “Los días se van amontonando Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que se te desaparezca el hermano no es motivo de incapacidad” (2018, p.50). Antígona se sume en la incapacidad de olvidar el hecho de que su hermano ha desaparecido, mientras intenta retomar su vida laboral como profesora. El estado de *suspensión de la vida* que es descrito en las piezas de Colio e Ynclán es presentado directamente en la obra de Uribe. Aquí Antígona si bien se ocupa de luchar y encontrar la verdad como Ana o Analía, no logra reemplazar su dolor por el ímpetu de representar una lucha más amplia. Mientras Ana se vuelve una activista y Analía vuelve el funeral de su hermano un acto político, la voz de *Antígona González* no es capaz de vincularse con los demás, en buena medida porque los otros han decidido ignorar el horror que los rodea y porque también se enfrentan a sus propios duelos, algo que es descrito en su visita a la morgue, donde no hay un colectivo, sino que una suma de dolores. Significativamente Uribe cierra su obra con un fragmento que recuerda el mismo inicio de la tragedia de Sófocles cuando la voz interpela: “¿Me ayudarás a levantar el cadáver?” (2018, p.101) con lo que enfatiza la soledad a la que se enfrenta y nos apela directamente como lectores/espectadores, desplazando el rol de Ismene hacia nosotros y poniéndonos en la situación de asistirle o ignorarla.

2. La lucha contra el poder que silencia

Tanto Ana como Analía se enfrentan a reelaboraciones de Creonte que, a su vez, son ficcionalizaciones de Felipe Calderón. En el caso de la obra de Ynclán, esta figura es llamada el *Tirano* y aparece por vez primera dando un discurso en el Norte del país mientras presenta a las tropas que contendrán una situación *terrible* que golpea *ferozmente al pueblo*, mientras promete

restituir la paz y acabar con la violencia y la impunidad (2009, p. 4). El discurso claramente evoca las alocuciones de Calderón durante el período de la guerra contra el narco a propósito de una retórica de la militarización que también coincide con la situación inicial de la tragedia en la que Creonte reconoce el valor de los soldados que han evitado la caída de la ciudad.

La confrontación de Analía con el Tirano se da luego de que ella logra recuperar el cuerpo de su hermano realizando sus exequias. Dicha acción, si bien no trasgrede directamente una prohibición, deja en evidencia que el Tirano había mentido al afirmar que el rescate de los cuerpos era imposible. En ese sentido, el acto de Analía es leído por el Tirano y su Secretario como un peligro de su prestigio público ya que el funeral que realiza Analía adquiere connotaciones políticas al generar una concentración popular de las familias de los demás mineros que acusan la negligencia del gobierno (2009, p. 10).

Cuando Analía y el Tirano se enfrentan ella lo acusa de gobernar de forma negligente y privilegiando a los privados: “quien gobierna, no puede hacerlo solo para unos cuantos” (2009, p.12), este desea silenciarle ya que la lee como una adversaria política que pone en peligro su posición al evidenciar la distancia entre sus dichos y sus actos. Hay aquí una transformación sustancial de la figura de Creonte, ya que mientras en la tragedia se caracteriza y se condena por su rigidez al respecto de sus decisiones, aquí lo vemos con los vicios propios de un político contemporáneo que no ajusta su comportamiento al discurso que entrega. El tirano decide encarcelar a Analía quien morirá en la prisión debido a un infarto. Aquello que podría entenderse como un silenciamiento definitivo de la mujer se vuelve contra el tirano pues, castigado por los hados, sufrirá la muerte de su secretario, sumiéndolo a él en el horror de no poder rescatar el cuerpo de su amigo que es consumido por las llamas²⁶.

En el caso de la obra de Colio, la figura que se enfrenta a Ana es el *Señor*, nombre menos explícitamente negativo que el tirano y que, de hecho, tiene

²⁶ Esta caída del Tirano se asemeja tanto a la de Creonte como a la de Edipo en el *Edipo Rey*, esto debido a que Yncán utiliza la figura de una mujer —que viste con ropajes tradicionales mexicanos— y que juega el rol de Tiresias de las tragedias de Sófocles en la medida que le advierte al tirano su camino errado y le anticipa su caída (2009, p. 6).

una elaboración menos maniquea. El señor aparece por primera vez llegando a la oficina que cuenta con una silla vacía —símbolo del poder— y unas cortinas cerradas que no permiten ver la ciudad de Tebas²⁷ —que enfatizan la oscuridad desde donde se ejerce el mandato—. Al igual que en Yncán el Señor realiza un discurso de instalación, en este caso dicho exclusivamente frente a su asesor. En este discurso el Señor expresa sus deseos por el cambio, imponer mano dura, volver a Tebas una ciudad confiable, segura y de paso demostrar su legitimidad como gobernante (2010, p. 8). Nuevamente aquí el discurso opera con referencias cruzadas al pasaje del edicto de Creonte y los puntos clave de los discursos de Felipe Calderón²⁸, aquí aludidos desde su preocupación por legitimidad y las expectativas de cambio que deseaba implementar.

Estas buenas intenciones del Señor rápidamente se diluirán y, por tanto, cuando tenga noticias de las acciones de Ana las verá como una clara amenaza a su legitimidad y solo cuando ella misma logra capturar a los sospechosos del secuestro de su hijo es cuando conversa con ella. Aquí el diálogo inicia en buenos términos, pero esconde una evidente tensión, de hecho, al verla le dice: “Se ha vuelto una celebridad” (2010, p. 12) y enfatiza que su actuar ha sido peligroso dejándole en claro que, desde aquí en adelante, él tomará las riendas del asunto desde la vía institucional. La oposición entre Ana y el Señor estriba, aparentemente, en la forma en que se procede luego de un crimen. Lo curioso es que aquí el Señor expone una visión bastante legítima y atendible en la medida que considera que Ana, al proceder por su cuenta, olvida el marco jurídico institucional. En ese sentido le pregunta a Ana sobre el hombre que ha capturado: “¿Cómo está tan segura de que fue él?” (2010, p. 14) mientras que la mujer clama por una rápida confesión “Haga que confiese, que diga dónde lo tiene escondido. ¡Oblíguelo!” (2010, p. 14).

²⁷ A diferencia de la obra de Yncán, aquí se nombra directamente a la ciudad como Tebas, aunque es, claramente, una Tebas *mexicanizada*.

²⁸ Para una referencia más detallada se pueden consultar algunos discursos claves de Felipe Calderón como el Discurso presidencial en el Auditorio Nacional del 12 de diciembre del 2006, el discurso en el Día del Ejército del 19 de febrero de 2007 o el discurso del Día Internacional de la Lucha contra el Uso Indebido y el Tráfico Ilícito de Drogas del 21 de junio del 2009.

La estrategia del Señor para silenciar a Ana es hábil, pues le deja en claro que el modelo de solución que ella propone es utópico y que no se puede simplemente tomar a los presuntos delincuentes y juzgarlos sin considerar sus derechos. Ahora bien, este actuar de Ana es comprensible a propósito de su desconfianza de dicho procedimiento judicial, de hecho, uno de los captores de su hijo resultó ser un policía. La discusión se retomará hacia el final de la obra, cuando Ana y el Señor se vuelvan a reunir, pero ahora las condiciones han cambiado. El Señor ha comenzado a afrontar la caída de su popularidad ya que la opinión pública comienza a acusarlo debido a su responsabilidad en los secuestros, la sequía, la represión y el terrorismo (2010, p. 33). Mientras Ana se ha erigido en una figura pública y política. Aquí Ana insiste en que los sujetos capturados deben ser condenados a lo que el Señor responde que no tiene suficientes medios de prueba para tomar detenidos y menos condenar a más personas. Luego, este contraataca aludiendo a las reales intenciones de Ana: “Ya veo. No se trata de su hijo. Se trata de usted. Le han gustado los reflectores. ¿Qué pretende?” (2010, p. 37) y socarronamente le hace ver que el interés que tiene la prensa por ella es morboso y publicitario por ser “una mujer que retando al sistema” (2010, p. 39). Los cuestionamientos a Ana también llegan por la prensa que indagará el financiamiento de su campaña: “Se dice que el partido de oposición ha financiado sus carteles de denuncia” (p. 45) y “Es una mujer sola, clase media, sin ingresos conocidos. No ha contestado si el partido de oposición ha financiado su campaña.” (2010, p. 46). Ana ha llegado en pleno al juego político, quedando expuesta al escrutinio público en términos similares a los que ha quedado expuesto el Señor. Los cuestionamientos hacia su figura son expresión de una sociedad que ya no cree en los *héroes* y considera que todos ocultan una *agenda* política.

Probablemente, la lectura que nos resulta más interesante de la obra no es aquella que enfatiza el acto heroico de Ana, sino pensar que, en última instancia, Ana se encuentra en una disputa por el poder político frente al Señor. Esta lectura implica considerar que Ana ofrece un modelo alterno de ordenamiento institucional, uno que no busca derogar una normativa injusta específica, sino que pone en cuestión el entramado legal de la sociedad. Si lo examinamos con cuidado, el discurso de El Señor por duro o frío que parezca, se basa en el ordenamiento jurídico defendiendo principios como la presunción de inocencia, el debido proceso, los derechos

de los imputados y la asignación de penas razonables. Estos principios a los ojos de una víctima parecen una estupidez (2010, p. 35), como el hecho de que se libere a una persona por falta de pruebas o que el inculpado tenga derecho a un abogado defensor (2010, p. 34). Ana, por su parte, desea operar al margen de esta institucionalidad, clamando por la intervención de los militares (2010, p. 40) aun cuando el Señor le recuerda que esto se encuentra por fuera de las atribuciones del ejército y luego argumenta falazmente que el problema del Señor es la falta de empatía por no tener hijos (2010, p. 41). Sin embargo, a nuestro juicio, lo más decidor son las palabras finales de Ana: “Tal vez tenga razón en eso que dice, y yo sólo ande buscando mi propio bien. Pero yo no soy solo un individuo.. Yo soy la ciudad entera. Yo he puesto a los muertos” (2010, p. 41). Aquí Ana claramente se ha erigido como la portavoz y la representante legítima de la sociedad, por sobre el Señor, y si bien estas líneas pueden ser leídas como la presentación de una heroína, arrogarse la colectividad de este modo también tiene ecos de populismo.

Si lo miramos con cuidado, Ana ha operado —más allá de que justifiquemos o no sus actos— por fuera de la ley y no de una ley impuesta por el Señor, sino que fuera del marco conocido y común de cualquier estado de derecho. La idea de tomar la acción por sus manos, esperar condenas sin un juicio debido e incluso el impulso de militarizar la ciudad son medidas casi de manual de un líder populista. De esta forma, la obra realiza un profundo análisis político, en la medida en que pone en evidencia cómo la inoperancia estatal al respecto del mantenimiento de la seguridad nacional y la aplicación de justicia es el caldo de cultivo para caudillos del estilo de Ana. Sin embargo, esta no es la peor consecuencia. La *vacancia* de poder que deja un Estado o un gobierno que no cumple con su tarea de mantener la paz produce una sociedad donde las normas que rigen el estado de derecho caen en descrédito y donde la única forma de realizar justicia es por medio de acciones directas, generando con esto, una degradación moral de las víctimas. En ese sentido, Ana y el Señor representan cómo el poder institucional y las organizaciones de la sociedad civil se degradan mutuamente en un espacio sumido en la violencia. Dicho de otro modo, la violencia es capaz de horadar todas las buenas intenciones tanto del Señor en el inicio de su gobierno como en Ana y sus honestos deseos de conseguir justicia que termina operando desde la venganza.

Todo lo contrario, a lo que sucede con la voz de *Antígona González* la que dice no estar interesada en la venganza de los asesinos de su hermana, pues dicha aspiración la haría igual que a los que acusa. Esto se verbaliza por medio de una referencia directa a un pasaje de Sófocles cuando dice: “No Tadeo, yo no he nacido para compartir el odio”²⁹ (2018, p. 59). Aquí el poder que intenta silenciar a Antígona no es castigado ni invertido, sino que ofrece una cara más peligrosa pues la figura del líder que puede estar equivocado o corrupto simplemente ya no existe. Si bien como afirma Escamilla la pieza instala la responsabilidad en el Estado (2023, p. 142) no hay un Creonte. Al respecto, el discurso de la familia hacia Antígona para que cese su búsqueda se vuelve iluminador: “Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona. Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los mismos. Aquí no hay país...” (2018, p. 23). Si la Antígona de Sófocles se opone a una ley que considera injusta, en este caso no existe tal oposición, no es que exista alguien que ha errado el camino en la conducción del Estado, el problema es que el Estado como institución se ha venido abajo. En ese sentido, como ya sugeríamos más arriba, la disputa se desplaza de la figura y el rol de Creonte ante la de Ismene, pues lo que resulta más terrible aquí es el olvido y la indiferencia de quienes sobreviven. Con esta disputa se instala que mientras no exista una unión entre las víctimas y la sociedad en su conjunto, no hay futuro o, peor, no queda mucho presente.

El texto cierra con el miedo de Antígona de desaparecer: “Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” (2018, p. 95). Dicho temor se funda en una descomposición que atraviesa toda la obra y es la del tejido social. En la obra de Sófocles, que comparativamente

²⁹ El pasaje de la tragedia es el archicitado verso 523 donde Antígona dice: Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor. Esta es una traducción de οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφύλειν ἔφυν. Cabe mencionar que es un pasaje de compleja traducción, debido a los dos verbos subrayados, que se han entendido de diversas formas. Por ejemplo, Hugh Lloyd-Jones prefiere traducirlos como: I have no enemies by birth, but I have friends by birth. Es evidente la enorme diferente entre ambas formulaciones. La primera, muy difundida en Latinoamérica, hace decir a Antígona una frase que parece autoconfigurarla como una persona que solo predica el amor, lo que resulta bastante contradictorio cuando en unos versos posteriores acometa contra Ismene. La segunda versión es más lacónica o sobria y destaca el hecho de que tiene vínculos de φιλία desde su nacimiento (con su hermano) y que no tiene ἔχθρος (enemigos) de nacimiento. Valdría la pena estudiar hasta qué punto la primera traducción ha condicionado un entendimiento y lectura particular tanto de la tragedia como de Antígona como una figura ligada a la predica del amor y no del odio.

resulta iluminadora en este punto, el colectivo logra sobreponerse y, ciertamente, aprender de la muerte de Antígona y de la caída de Creonte, mientras que en la obra de Uribe el colectivo se encuentra completamente atomizado y su único punto de encuentro es —simbólicamente— la fila de la morgue. En ese sentido, retomamos la idea de que, para Uribe, la lucha más importante y difícil contra el silencio es aquella que se libra internamente, entre los propios sobrevivientes.

3. Cruzar el límite de la ficción

Hay en *Antígona* de Sófocles una imagen sobre el horror y la violencia. Lo anterior es muy claro en el relato que le hace el guardián a Creonte, cuando describe la podredumbre del cuerpo de Polinices y la consecuente reacción de horror y llanto que esto provoca en Antígona (410-430)³⁰. Esta visión del horror se inserta luego de que un grupo de sujetos profanen el cuerpo del hermano dándole una segunda muerte. El horror de Antígona se produce al ver que la dignidad que le había prodigado al cuerpo de su hermano ha sido destruida y, por tanto, se lanza a intentar nuevamente realizar los ritos fúnebres. Estos ritos son fundamentales para el tránsito entre la vida y la muerte ya que generan el alivio simbólico que permite *descansar* al muerto y también a sus deudos (Zupancic, 2023, p. 61). En ese sentido, lo que provoca el horror y el dolor en *Antígona* y también en las reelaboraciones mexicanas que hemos abordado, es la vejación de que el cuerpo del ser amado sea inaccesible y que, en consecuencia, no se pueda realizar un rito

³⁰ Dice en este pasaje el Guardián: “La cosa fue de esta manera: cuando hubimos llegado, amenazados de aquel terrible modo por ti, después de barrer toda la tierra que cubría el cadáver y de dejar bien descubierto el cuerpo, que ya se estaba pudriendo, nos sentamos en lo alto de la colina, protegidos del viento, para evitar que nos alcanzara el olor que aquél desprendía, incitándonos el uno al otro vivamente con denuestos, por si alguno descuidaba la tarea. Durante un tiempo estuvimos así, hasta que en medio del cielo se situó el brillante círculo del sol. El calor ardiente abrasaba. Entonces, repentinamente, un torbellino de aire levantó del suelo un huracán —calamidad celeste— que llenó la meseta, destrozando todo el follaje de los árboles del llano, y el vasto cielo se cubrió. Con los ojos cerrados sufrimos el azote divino. Cuando cesó, un largo rato después, se pudo ver a la muchacha. Lanzaba gritos penetrantes como un pájaro desconsolado cuando distingue el lecho vacío del nido huérfano de sus crías. Así ésta, cuando divisó el cadáver descubierto, prorrumpió en sollozos y tremendas maldiciones para los que habían sido autores de esta acción. Enseguida e transporta en sus manos seco polvo y, de un vaso de bronce bien forjado, desde arriba cubre el cadáver con triple libación”.

que logre superar el dolor o al menos circunscribirlo. Junto con esto, es importante considerar que las muertes de las reelaboraciones se han producido *gratuitamente*. Es decir, los mineros, el hijo de Ana y el hermano de Antígona González han muerto de forma injusta e inexplicable y no como soldados que han participado volitivamente en una guerra. De hecho, son sujetos tan *inermes* como las mujeres que los han sobrevivido.

Existe en las tres obras un momento final en el que se genera un *quiebre* con lo que es posible representar. La pieza de Yncán llega a esto por medio de la escena en que el Tirano es informado del accidente de su asesor y es rodeado por el coro de mineros muertos. Aquí el Tirano entra en la desesperación y es ahorcado. Esto, evidentemente, es una forma de *juzgar* ficticiamente los crímenes cometidos por Calderón en su sexenio, pero la obra no concluye aquí. Luego de una oscuridad total el elenco completo rompe la ficción y declama a coro la frase: “Hay que salvar a los vivos para rescatar a los muertos” (2009, p. 23), la que corresponde a una cita de una de las esposas de los mineros desaparecidos en Pasta de Conchos y cuyos cuerpos nunca fueron rescatados. La cita, de una meridiana lucidez, evidencia que para hablar con algo de *justicia* del dolor del hecho *real* es necesario romper con la ficción e integrar una cita textual de una de las víctimas dicha en el margen o por fuera de la obra. Con esto se enfatiza que la sociedad debe resarcirse moralmente para ser capaz de rescatar del olvido y dignificar a los muertos, tarea que queda claramente dirigida al auditorio.

Por su parte, Colio rompe también la ilusión al final de la pieza, aunque de manera más extensa. En medio de una confrontación entre Ana y el Señor. A este último le suena el celular y debe responder preocupado pues informa que su hija ha quedado sola en casa mientras él trabaja en la obra. El actor intenta volver a su rol, pero la actriz que interpretaba a Ana comienza a reflexionar sobre lo absurdo de la situación y del peligro al que se exponen gratuitamente ellos como trabajadores y el público al decidir reunirse a hacer teatro de noche, apagando el celular sin saber qué pasa afuera y luego tener que volver a sus casas transitando por barrios peligrosos (2010, p. 51). La obra cierra con los actores abandonando de forma no convencional el escenario y con una inquietante acotación: No hay fin (2010, p. 54). Además de la evidente crítica a las posibilidades revulsivas del teatro, tanto el título

de la pieza como su final se vuelven reveladores. Por una parte, la idea de *Usted está aquí* con el que se nombra la obra, parece, en última instancia, situar al espectador en el aquí y ahora ciertamente cómodo y seguro del teatro y no en el *allá afuera* donde aparecen los peligros. En ese sentido, en el *aquí* no se puede representar el horror del *allá*, aunque aquello siempre nos inquiete. Junto con esto, la idea de un cierre inconcluso apela, a nuestro juicio, a la imposibilidad de dar una respuesta a un conflicto y una situación que, en rigor, se sigue desarrollando. Por lo mismo es significativo que sea justamente al actor que encarna al Señor —que juega el rol tanto de antagonista, como de reelaboración de Creonte y ficcionalización de Calderón— el que *podría ser la nueva víctima*, ya que se nos revela que le dejó de indicación a su hija de que solo lo llamase en caso de una urgencia. Este llamado, por tanto, no es simplemente una desinteligencia, sino que la exhibición de una vida en una permanente alerta que al romperse genera el silencio del actor y el fin de la obra azotada por la realidad externa.

En el caso de *Antígona González*, asistimos a una última sección titulada *Esta mañana hay una fila inmensa*, la que nos sumerge en la experiencia del reconocimiento de los cuerpos en la morgue. Aquí aparece un coro dislocado de preguntas y respuestas que no dialogan entre sí: “¿Lavó el cadáver? Somos muchas / ¿Le cerró ambos ojos? Somos muchas / ¿Enterró el cuerpo? Somos muchas / ¿Lo dejó abandonado? Somos muchas” (2018, pp. 92-93). Uribe enfatiza la dimensión colectiva del dolor que además se ha desarrollado históricamente. Lo anterior debido a que la obra, durante su desarrollo, va mezclando referencias y reflexiones sobre *Antígona* y sus reelaboraciones en el mundo contemporáneo y latinoamericano, rescatando una decisiva frase de una actriz colombiana llamada Diana Gómez que sufrió la desaparición de su padre ante lo cual dice: “No quería ser una Antígona, pero me tocó” (2018, p. 15). El quiebre aquí se produce en la medida que *ser Antígona* se ha vuelto una forma de designar una experiencia de la realidad ligada a sufrir la pérdida de un ser querido y vivir en la permanente búsqueda de su recuperación. De esta forma la pregunta final de la obra “¿Me ayudarías a levantar el cadáver?” (2018, p. 101) apela al espectador sobre su rol en esta crisis humanitaria y saber si está dispuesto a ayudar a estas *Antígonas*.

Conclusiones

Situadas en el contexto de crisis sociopolítica y humanitaria estas tres obras reelaboran la tragedia de Sófocles a propósito de hechos concretos y constatables de la historia del sexenio que retratan directa o metafóricamente la violencia extrema, la complicidad del gobierno en la masacre y el desprecio por los cuerpos de los asesinados y por la necesidad de justicia de los sobrevivientes. Las obras dibujan junto con esto un momento de pérdida de confianza en las instituciones y la disolución de la sociedad civil silenciada por el miedo. Ese miedo se manifiesta, en su forma más evidente, como el temor que produce convertirse en *víctima*, de vivir en *carne propia* lo que les ha pasado a otros —como en el final de la obra de Colio—, pero también es el miedo de que la sociedad sea insalvable. Dicho temor que aparece en la advertencia final de la pieza de Yncán, alcanza uno de sus desarrollos más estremecedores en uno de los pasajes finales de *Antígona González*, donde adquiere implicancias apocalípticas: “Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno” (2018, p. 95). Frente a este escenario de vulnerabilidad, la única salida posible parece ser la re-vinculación del tejido social. Siguiendo la lectura de Yébenes Escardó, la obra misma, es decir el texto *Antígona González* se vuelve un cuerpo literario, aunque no lo vemos como un *suplemento* ante la desaparición del cuerpo del hermano (2024, p. 32), sino mucho más como una forma de vinculación (2024, p. 32). Esta noción de vinculación está presente en las tres obras, tanto en el diálogo que establecen entre el presente y el pasado remoto encarnado en la tragedia griega, como en su carácter teatral: son obras concebidas para interpelar a un colectivo, a ese cuerpo ciudadano que coexiste con el horror. Así, tanto la escritura como el montaje de estos textos constituyen formas de ruptura del silenciamiento, y reafirman que la única posibilidad de resistir y de existir en medio de la crisis de violencia que atraviesa el país es desde y con el colectivo.

En segundo lugar, cabe destacar que las tres obras evidencian una lectura profundamente política de la tragedia de Sófocles que reelabora la pieza no solo para *tematizar* un conflicto político, sino que se erigen como verdaderas *manifestaciones* políticas que cumplen la labor concreta de hacer presente, recordar y conservar la memoria de un período oscuro de

la historia de México. En ese proceso, la figura de Polinices se transforma en una víctima inocente en medio de un Estado administrado por sujetos incapaces o cuya capacidad de proveer seguridad es nula. Del mismo modo, la figura de Creonte se transforma para poner en evidencia que los discursos y las buenas intenciones no bastan para solucionar la crisis humanitaria que supone el narcotráfico. En ese sentido, la figura en la que reside el poder y debería generar la cohesión social se nos presenta vaciada de sentido, propósito y coherencia —en los casos del Señor o el Tirano— o se ha disuelto y/o se ha vuelto indistinta de los que cometen los crímenes como sucede en la pieza de Uribe. En este proceso de transformación cultural que ha tomado la *Antígona* se ha rescatado, sobre todo, una lectura que entiende a la protagonista de la obra como una figura, en principio, inerte que se levanta contra un sujeto que detenta el poder, el cual, en un momento de crisis, ha tomado una decisión que cree que es la más beneficiosa para la comunidad, aunque esta resulta, a la postre, ser tremendamente perjudicial para todos y propicia su caída. Como puede notarse, redactado así —con ese nivel de vaguedad— la descripción puede servir para hablar tanto de lo que vemos en la tragedia de Sófocles, como lo sucedido en el sexenio de Calderón.

La notable y, ciertamente, lamentable popularidad de *Antígona* como tragedia reelaborada una y otra vez en el continente no genera, a nuestro juicio, obras reiterativas en su forma y fondo. Se puede creer que lo manido del argumento de Sófocles ha *agotado* las posibilidades compositivas o *transformativas* de las piezas, sobre todo, considerando que estas proliferan ante un mismo contexto de crisis. Valga el análisis que hemos emprendido aquí para demostrar lo contrario. Las tres piezas reelaboran la tragedia desde problemáticas concretas diversas, con estilos compositivos particulares y con reflexiones que evidencian distintas miradas. Yncán se centra en un ejercicio de memoria a partir de un caso de desidia estatal que condenó a un grupo de trabajadores y sus familias, cerrando su obra con una oposición simbólica: mientras los mineros han muerto enterrados en la mina el heredero del tirano explota en las alturas como un presuntuoso ícaro. Colio construye dos arcos paralelos de degradación: el del Señor que no es capaz de administrar su poder en beneficio de los ciudadanos y el de la madre que ha emprendido el peligroso camino de emprender la justicia por su propia mano. La pieza de Uribe se ubica como la más consciente de

las tres de que su existencia reedita un material revisitado constantemente por la tradición. Al incluir esta mirada genera un vínculo que conecta la tragedia clásica con sus reelaboraciones y con esto agrupa tanto a las *Antígonas* ficcionales con las mujeres reales cuyas historias han motivado, propiciado o exigido estas obras.

Finalmente, las tres obras hacen un empeño por *intentar* representar la violencia del período, acto siempre inasible que demuestra su imposibilidad en el hecho mismo de utilizar la *Antígona* como forma de hablar de aquel horror demasiado cercano para presentarlo directamente. El horror al que se asiste es tal que la mirada lo rehúye y prefiere posarse en la tragedia de Sófocles para desde allí interactuar y pensar un dolor inconmensurable que solo generaría un justo silencio. Puesto que es imposible hablar e incluso dimensionar lo que es la desaparición y muerte de más de ciento cincuenta mil mexicanos y en su lugar se intenta presentar esa única historia. Este intento fracasa en cada obra al tener la necesidad de romper con la ficción como búsqueda desesperada por remecer y comunicarse directamente con sus audiencias. Quizás una de las razones que imposibilita esta representación tiene relación debido a que constituye una problemática que no solamente persiste en la medida de que no tiene reparación para los sobrevivientes, sino que no ha terminado. Si bien el sexenio de Calderón llegó a su fin en el 2012 esto no puso término en modo alguno a la masacre. El gobierno de Peña Nieto según las cifras oficiales rompió el récord de homicidios en seis años con más de 156 mil casos, de aquellos, al menos 30 mil están directamente vinculados con el narcotráfico. Además de este aumento en la cifra, el caso de los 43 estudiantes normalistas desaparecidos generó indignación transversal en Latinoamérica. Posteriormente el gobierno AMLO quiso terminar de *palabra* con la guerra al declarar el 30 de enero del 2019 la paz. Lamentablemente la cifra de muertos ligados al narcotráfico en su administración subió en un 11% y tan solo meses después de esta declaración de paz tuvo lugar el *Culicanazo* en el cual, ante la captura de Ovidio Guzmán, el narco desplegó toda su fuerza en Sinaloa haciendo que el gobierno diera pie atrás en la captura del hijo del Chapo. La pervivencia de estos horrores y la falta de justicia y reparación sobre los ya cometidos son muestra suficiente de la necesidad de volver sobre estas obras que abordan una herida de la nación que todavía sangra.

Referencias

- Adriaensen, B. y Kunz, M. (Eds.) (2016). *Narcoc ficciones en México y Colombia*. Iberoamericana/Vervuert.
- Aparicio, J. (2009). Análisis estadístico de la elección presidencial de 2006 ¿Fraude o errores aleatorios? *Política y gobierno*. Volumen temático: elecciones en México, pp. 225-243.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-20372009000400010
- Battle, C. (2020). *El drama intempestivo: hacia una escritura dramática contemporánea* (G. Luque Bedregal, Trad.). Paso de Gato.
- Bergemann, L., Dönike, M., Schirrmeister, A., Toepfer, G., Walter, M. y Weitbrecht, J. (2019). Transformation: A Concept for the Study of Cultural Change, en P. Baker, J. Helmrath y C. Kallendorf (Eds.), *Beyond Reception: Renaissance Humanism and the Transformation of Classical Antiquity* (pp. 9-26). De Gruyter.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- Cervantes Porrúa, I. (2017). El drama de Felipe Calderón en la guerra en contra del narcotráfico. *Andamios*, 14(34), pp. 305-328. <https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/591/938>
- Colio, B. (2010). *Usted está aquí*. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.
- Crespo, A. (2008). 2006: *hablan las actas. Las debilidades de la autoridad electoral mexicana*. Debate.
- Del Pozo, J. (2009). *Historia de América Latina y del Caribe*. LOM.
- Enciso, F. (Ed.). (2017). *Violencia y paz. Diagnósticos y propuestas para México*. El Colegio de México.
- Escamilla, L. (2023). Hacia una memoria tras la guerra contra el narco cuatro necropoemas mexicanos. *Acta poética*, 44(2), pp. 125-147. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2023.2/100X26S476>
- Estrada, F. (2017). Reimaginar la autoría: la desapropiación según Cristina Rivera Garza. *Letras Femeninas*, 42(2), pp. 27-34. <https://doi.org/10.14321/letrfeme.42.2.0027>
- Falleti, V., González, P., Romero, A. y Herrera, A. (2017). El arte escénico y el narcotráfico. Política agonista para intervenir. *El Cotidiano*, 205, pp. 47-56.
<https://elcotidianoonline.azc.uam.mx/index.php/numeros-por-articulos/no-205-violencia/el-arte-escenico-y-el-narcotrafico-politica-agonista-para-intervenir>
- Falleti, V. y Chávez y Arredondo, A. (2013). La problemática de las “víctimas” en México. Algunas aproximaciones al tema. *Anuario de investigación*, pp. 1-17.
- Fradinger, M. (2023). *Antígonas: Writing from Latin America*. Oxford University Press.
- Galicia, R. (2023). Fronteras, violencias y alternativas de resistencia en el colectivo Teatro para el Fin del Mundo. *Metáfora*, 11, pp. 1-12. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.167>
- Gidi, C. (2016). El heroísmo en los tiempos actuales: *Antígona furiosa* de Griselda Gamabro y *Usted está aquí* de Bárbara Colio. *Valenciana*, 9(18), pp. 187-214.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382016000200187
- Goldhill, S. (2006). Antigone and the Politics of Sisterhood, en Zajko V. y Leonard M. (Eds.) *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. (pp. 141-162). Oxford University Press.
- González-Vaquerizo, H. (2014). *Podrías llamarte Antígona: un drama mexicano contemporáneo*. *Aletria*, 4(1), pp. 95-107. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.24.1.95-108>

- Grimal, P. (2018). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Hard, R. (2016). *Mitología griega*. La Esfera de los Libros.
- Hernández, A. (2013). *México en llamas: el legado de Calderón*. Grijalbo.
- Herrera Beltrán, C. (12 de febrero de 2010). Discúlpeme, Presidente, no le puedo dar la bienvenida: madre de dos ejecutados. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2010/02/12/politica/005n1pol>
- Hersant, C. y Naugrette, C. (2013). Rapsodia, en Sarrazac, JP. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. (pp. 191-194). Paso de Gato.
- Higinio. (2008). *Fábulas. Astronomía*. Akal.
- Lardinois, A. (2012). *Antígona* en K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles*. (pp. 55-69). Wiley-Blackwell.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica* (E. Falomir Archambault, Trad.). Melusina.
- Moreno, I. (2025). *Antígona González* o la representación de la ausencia de los desaparecidos. *Latin American Theatre Review*. 58(2), pp. 119-138. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/22852>
- Ospina L. y Mayolo C. (2014) ¿Qué es la pornomiseria? *Hambre*. <https://hambrecine.com/2015/02/25/que-es-la-porno-miseria/>
- Pianacci, R. (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Gestos.
- Pliego, F. (2007). *El mito del fraude electoral en México*. Editorial Pax México.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Tusquets.
- Salcedo, H. (2023). La moderna guerra en mexicana y su efecto en el ejercicio de la producción dramática. *Boletín GEC*, 33, pp. 146-172. <https://doi.org/10.48162/rev.43.057>
- Saxonhouse, A. (1992). *Fear of Diversity: The Birth of Political Science in Ancient Greek Thought*. University of Chicago Press.
- Scodel, R. (2014). *La tragedia griega: una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- Segal, C. (2013). *El mundo trágico de Sófocles*. Gredos.
- Sófocles (2014). *Antígona* (A. Alamillo, Trad.). Gredos.
- Tello, C. (2007). *2 de julio: Crónica minuto a minuto del día más importante de nuestra historia contemporánea*. Planeta.
- Tzuc, E. (9 de octubre del 2023). "México rebasa las 5 mil 600 fosas clandestinas". *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/nacional/2023/10/9/mexico-rebasalas-mil-600-fosas-clandestinas-16378.html>
- Uribe, S. (2018). *Antígona González*. Libros del Cardo.
- Valdés Castellanos, G. (2013). *Historia del narcotráfico en México*. Aguilar.
- Valdez-Zepeda, A. (2007). México en su encrucijada: Un análisis de la elección presidencial del 2006. *Contratexto*. 15, pp. 13-27. <https://doi.org/10.26439/contratexto2007.n015.771>
- Varona, A. (2016). Entrevista a Bárbara Colio. *Latin America Theatre Review*, pp. 203-2016. <https://muse.jhu.edu/article/629083>

- Yébenes Escardó, Z. (2024). *Antígona González*: para una poética de lo sagrado en el país de los dolientes. *Acta Poética*, 45(1), pp. 7-35. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2024.1/00S231XO072>
- Yncán, G. (2009). *Podrías llamarte Antígona*. Manuscrito no publicado.
- Zavala, O. (2014). *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*. Malpaso.
- Zupancic, A. (2023). *Que se pudran. El paralaje de Antígona*. Palinodia.